



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Na początku było słowo a na końcu ciało" : "no właśnie co" Samuela Becketta jako pragnienie uobecnienia

Author: Michał Kisiel

Citation style: Kisiel Michał. (2014). "Na początku było słowo a na końcu ciało" : "no właśnie co" Samuela Becketta jako pragnienie uobecnienia W: E. Bartos, M. Kłosiński (red.), "Doświadczając : szkice o twórczości (anty)modernistycznej" (s. 23-37). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Michał Kisiel

„Na początku było słowo a na końcu ciało”

***no właśnie co Samuela Becketta
jako pragnienie uobecnienia***

Doświadczenie ciszy

Jeżeli, choćby pobieżnie, prześledzić kierunek twórczości Samuela Becketta, można spostrzec, że nieuchronnie zmierza ona ku ciszy. Nie jest to jednak cisza *symboliczna*, trwale wpisana w proces sygnifikacji i uspołecznienia, lecz *realna*, w której język traci swój nadmiarowy i maskujący charakter.

Zdaniem Becketta w mowie odkrywa się dystans, obcość i oddzielenie od przedmiotu, który chciałoby się opisać. Wypowiedź jest zlepkiem różnych głosów — przeszłych, nieobecnych i utrwalonych w języku — które zawsze głoszą o „czymś innym”, odsyłając do „gdzie indziej”. Cisza jest krępująca i niepokojąca, nie tylko doświadczamy jej obcości, lecz także — a może: przede wszystkim — natrętnej obecności, poprzez jej nienaturalność względem naturalnego języka. Tę nienaturalność próbujemy na różnorakie sposoby zapełnić najprostszyimi wypowiedziami. Beckettowska absolutna obecność ciszy jest oporem względem nadmiaru ekspresji werbalnej. Jest też żywym doświadczeniem, doprowadzającym mowę do kresu. Cisza ma przekroczyć mowę.

Wszelako trudniej wyobrazić sobie bardziej przegadaną ciszę. Dwujęzyczność pisarza, wielość uprawianych przez niego gatunków (od powieści modernistycznej i wiersza po słuchowisko radiowe i film), zamiłowanie do radykalnego minimalizmu w twórczości scenicznej i dusznego nadmiaru metaforyki w późnej prozie — wszystko to mocno obrazuje sposób kształtowania się wrażliwości językowej irlandzkiego pisarza. Jednocześnie, im

wyraźniejsze stawały się dla Becketta ramy jego pisarstwa, tym silniej się one zaciskały, aż w próbie ich przekroczenia niewystarczające okazały się nawet — coraz silniej odrzucane — rygory gramatyki czy interpunkcji. Rezygnacja z owych ram zawieszala kolejne dzieła między autentycznym pragnieniem przedlingwistycznego poznania a niebezpieczeństwem hermetyzmu, odsyłającego do siebie samego.

Pomocna w tym kontekście okazuje się uwaga Gilles'a Deleuze'a, który dostrzega w rozwijającym się pisarstwie Samuela Becketta głęboką konsekwencję trwałego „wyczerpywania” języka z jego wszelkich naleciałości semantycznych, logicznych czy nawet fenomenologicznych¹. Nie należy jednak zapominać, że jest to „wyczerpanie” także w rozumieniu czysto biologicznym — czyli zmęczenie i wycieńczenie. Jak sugeruje John Maxwell Coetzee, w swoim pisarstwie Beckett nie tyle odrzuca reguły rządzące światem, ile ponawia pytanie o możliwości poznania jego logiki i o to, dlaczego w tej konfrontacji zawsze tylko człowiek musi ustąpić i się poddać². Różnica polega na tym, że w Deleuzowskim odczytaniu to świat jest stroną, która musi ostatecznie skapitulować.

Wydaje się, że stanowisko Deleuze'a dobrze oddaje późna twórczość Becketta. Obłęd nie tyle jest w niej przytłaczającą pointą, ile raczej punktem wyjścia. Wyznacza on hipotetyczną przestrzeń rewizji, w której następuje radykalny odwrót od racjonalnego języka w stronę doświadczenia zmysłowego. Nie chodzi tu jednak o romantyczny postulat, ale o otworenie się na czyste „stawanie się”.

W niniejszym szkicu chciałbym o tym opowiedzieć na przykładzie utworu *no właśnie co*. Ten ostatni wiersz Becketta autentycznie „dotyka” obecności poza rygorami gramatyki. Zestawię go z poglądami Jeana-Luca Nancy'ego na temat obcości.

Najpierw przeczytajmy jednak wiersz:

obłęd —
obłęd by w ogóle —
by w ogóle —
no właśnie co —
obłęd już samo to —

¹ G. DELEUZE: *The Exhausted*. W: IDEM: *Essays Critical and Clinical*. Transl. by D.W. SMITH & M.A. GRECO. London—New York 1998, s. 152—153. Proponowane przez Deleuze'a myślenie o „wyczerpaniu” oparte jest na rozróżnieniu trzech, chronologicznie następujących po sobie typów narracji, jakie Beckett przyjmuje w swoich tekstach. Jak opisuje je Jean-Jacques Lecercle, są to kolejno: język imion, język głosów oraz język obrazów i przestrzeni. Zob. J.-J. LECERCLE: *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh 2010, s. 142—154.

² J.M. COETZEE: *Osiem sposobów patrzenia na Samuela Becketta*. Przeł. J. WARD, T. WIŚNIEWSKI. „Topos” 2010, nr 5, s. 26—27.

to wszystko —
obłąd już samo to wszystko —
co dane —
obłąd to wszystko co dane —
co się widzi —
obłąd to wszystko co się widzi —
to —
no właśnie co —
no to —
to tutaj —
to wszystko tutaj —
obłąd to wszystko co dane —
co się widzi —
obłąd to wszystko co się tutaj widzi —
by w ogóle —
no właśnie co —
widzieć —
ledwo widzieć —
łudzić się że ledwo się widzi —
obłąd by w ogóle chcieć się łudzić że ledwo się widzi —
co —
no właśnie co —
i gdzie —
obłąd by w ogóle chcieć się łudzić że ledwo się widzi co gdzie —
gdzie —
no właśnie gdzie —
tam —
gdzieś tam —
gdzieś tam daleko —
w dali —
gdzieś tam daleko w dali —
jakby we mgle —
gdzieś tam daleko w dali jakby we mgle co —
co —
no właśnie co —
to wszystko co się widzi —
no to wszystko —
to wszystko tutaj —
obłąd by w ogóle widzieć co —
ledwo widzieć —
łudzić się że ledwo się widzi —
chcieć się łudzić że ledwo się widzi —
gdzieś tam daleko w dali jakby we mgle co —
obłąd by w ogóle chcieć się łudzić że ledwo się widzi gdzieś
tam daleko w dali jakby we mgle co —

co —
 no właśnie co —
 No właśnie — co³.

Antoni Libera w przypisie do polskiego tłumaczenia wiersza napisał, że jest to „utwór powstały w reakcji na krótkotrwałą utratę przytomności po upadku w szpitalu i związane z tym zaburzenie zdolności mówienia”⁴. Jakub Momro — interpretując sam wiersz — podkreśla wagę towarzyszącej mu dedykacji: „for Joe Chaikin”:

amerykański aktor był dla Becketta niejako empatycznym *alter ego*. Wprawdzie już wcześniej inscenizował i wykonywał jego utwory, ale choroba, na którą cierpiał, niezwykle zbliżyła obie wrażliwości i wyobraźnie. Chaikin po paraliżu utracił zdolności artykulacji i stał się afatykiem. Pomimo to kontynuował teatralną działalność, od tej pory opartą na dramatycznej ironii losu i egzystencjalnym paradoksie, które uosabiał, będąc niemal całkowicie niemym i na wpół sparaliżowanym⁵.

Przypadki Becketta i Chaikina stają się metonimiczne wobec osoby irlandzkiego pisarza. Ironicznie stajemy się świadkami idealnej realizacji „wyczerpania języka”. Jak pisał Deleuze: aby możliwości języka były wyczerpane, równie wyczerpani muszą być ci, którzy się nim posługują⁶. I taki właśnie jest Beckett, doświadczający stanu, na który wielokrotnie skazywał swoje literackie kreacje. O ile Krapp w *Ostatniej taśmie* czy Usta w *Nie ja* zostają uprzedmiotowieni przez swego rodzaju *niesamowity* rdzeń mowy, o tyle w wypadku chorób Chaikina czy Becketta sytuacja zostaje odwrócona. Wszystkie słowa są dostępne i zrozumiałe, stale kolonizują ich myśli. *Niesamowita* staje się natomiast biologiczna blokada, która nie pozwala ich wymówić. Obaj nie tyle doświadczają ciszy, ile są przez nią doświadczani; nie mogą nazwać rzeczywistości ani też wypowiedzieć samych siebie.

Z drugiej jednak strony dotyka ich przeraźliwe uczucie obcości. Stają się wewnątrz siebie sobie niedostępni, jak gdyby podzieleni. Jak pisze Nancy, obcość jest zawsze doświadczeniem wnętrza: obcy zostaje rozpoznany dopiero wtedy, kiedy niespodziewanie wtargnie w nasze życie, w naszą

³ S. BECKETT: *no właśnie co*. W: IDEM: *no właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*. Wyb. i przeł. A. LIBERA. Warszawa 2010, s. 407–408.

⁴ Ibidem, s. 486.

⁵ J. MOMRO: *Literatura świadomości. Samuel Beckett — Podmiot — Negatywność*. Kraków 2010, s. 494. Jak podkreślają Seán Lawlor i John Pilling w ostatnim wydaniu wierszy zebranych Samuela Becketta, wspomniana dedykacja nie znajdowała się we wszystkich edycjach *no właśnie co*. Por. S. BECKETT: *The Collected Poems. A Critical Edition*. Eds. by S. LAWLOR and J. PILLING. London 2012, s. 474.

⁶ G. DELEUZE: *The Exhausted*. W: IDEM: *Essays Critical and Clinical...*, s. 154.

bezpieczną przestrzeń⁷. Tak samo jak w eseju francuskiego filozofa zawodzi serce, tak choroby Becketta i Chaikina ingerują w ich aparaty artykulacyjne w całej biologicznej złożoności. Harmonia organizmu zostaje zaburzona nie przez nowy element, a przez przemiany i reakcje organów już istniejących. Poprzez ujawnienie, a w konsekwencji odróżnienie się od homeostazy afazja staje się „intruzem”, siecią organów, które nie podporządkowują się dłużej woli właściciela⁸. Afazja zaburza tym samym doświadczenie siebie jako doświadczenie „wnętrza”, czyli pewnej spójnej całości, kierując tożsamość — także biologiczną — „na zewnątrz” bezpiecznej sfery „ja”.

Rozpaczliwe zawołanie *no właśnie co* — w wersji francuskiej *comment dire*, w wersji angielskiej *what is the word* — uzewnętrznia swój tragizm właśnie w okrutnym dystansie i obcości. W mowie codziennej staje się ono krótkim przeblyskiem sztuczności i niewystarczalności języka. Podmiot czuje się przytłoczony niewyraźnością, ale i jasnością własnej intencji. Nie mogąc znaleźć adekwatnego środka wyrazu, tłumi *realną* ciszę, zastępuje ją zwrotami: „jak brzmi to słowo”, „jak to powiedzieć”:

obłąd —
obłąd by w ogóle —
by w ogóle —
no właśnie co —
obłąd już samo to —
to wszystko —⁹

Te ponawiane akty odraczania wypowiedzenia własnych myśli stają się jedyną codziennością afatyka, także tego figuratywnego, czyli podmiotu niezdolnego do mówienia o samym sobie. Podmiotu, który jest nieobecny. Jego kontakt z rzeczywistością zostaje rozdzielony, podobnie jak podzielona została jego tożsamość. Skrępowanie, biorące się z niemożliwości znalezienia adekwatnego słowa, zastępuje *niesamowitość* wiecznego odraczania znaczenia. Nie przestaje ono istnieć, stale funkcjonując w werbalnych myślach afatyka.

Tam, gdzie Beckett próbował dotrzeć do *realnej* istoty języka, badał możliwości jej otwarcia, albo przynajmniej przekroczenia impasu, jaki wywołuje, odkrywa jej traumatyczność tak dotkliwie, że zostaje zmuszony do jej przepracowania. Jak już zostało wcześniej wspomniane, *no właśnie co* to nie zapis obłądu, lecz propozycja wyjścia z niego. To imperatyw rewizji własnej twórczości z perspektywy autentycznego doświadczenia milczenia. Właśnie przez *no właśnie co* Beckett pyta: Jeżeli nigdy już nie przemówię, to jakie

⁷ J.-L. NANCY: *The Intruder*. W: IDEM: *Corpus*. Transl. by R.A. RAND. New York 2008, s. 161.

⁸ Ibidem, s. 162–163.

⁹ S. BECKETT: *no właśnie co*. W: IDEM: *no właśnie co...*, s. 407 [podkreślenia — M.K.].

było moje ostatnie słowo? Jeżeli zawsze nieadekwatne, to jakie chciałbym, by ono było? Jak powinno *brzmieć* ostatnie słowo pisarza i jego twórczości? Skoro zawsze stawką było nienazywalne, niedoświadczalne, ulotne, to co mogę pozostawić, co jeszcze potrafię przekazać? Czy istnieje cokolwiek, co pisarstwo może w ogóle przekazać i czemu może zawierzyć?

Zawierzając spojrzeniu

Te trudne i nierozstrzygalne wątpliwości nieuchronnie prowadzą do zagadnienia testamentu, z którym często *no właśnie co* było utożsamiane. Zresztą, nie bez powodu. Gdy zna się zamiłowanie Becketta do chirurgicznej wręcz precyzji, również na poziomie leksykalnym, z jaką powoływał do istnienia kolejne światy w swojej twórczości, istotne wydaje się pytanie o jego — dosłownie — ostatnie słowo. Nie należy dać się jednak zwieść złudzeniu, że zawiera się ono w „mówić” (*dire*), które zawsze kłamie, czy w „słowie” (*word*), które natychmiast ginie, gdy zespoli się ze znaczeniem. Ostatnie słowo Becketta jest jeszcze bardziej ironiczne i — jeśli wierzyć Lawlorowi i Pillingowi — brzmi ono: „koniec”. Na rękopisie *no właśnie co* miała bowiem znajdować się adnotacja: „Keep! for end” — „Zachować! Na koniec”¹⁰.

Testament to prawo — kod — a zatem również język. Porządkuje, determinuje, kontekstualizuje, upraszcza. Jego otwarcie natychmiast go unicestwia, pozbawiając jego istnienie celu. Zapięczętowanie zmienia jego przedmiot, który choć powróci po otwarciu, to już zupełnie w innym kontekście, należąc do kogoś innego, a przez to będąc już czymś innym. Jest on raczej doświadczeniem „zewnątrza”, w którym ostatnia wola zostaje sprowadzona do ulotnego obiektu, tuszowanego w procesie porozumienia — a zatem komunikacji — między osobami roszczącymi sobie do niego prawo, lecz nigdy go nie posiadającymi. Testament, choć wyrasta z pragnienia wiecznej obecności ostatniego słowa, wydaje się wyłącznie dowodem jego ulotności. Jest swoistym aktem zawłaszczenia słowa, spotykającym się z nieubłagalną niemożnością jego wyartykułowania. Czy nie jest to właśnie centralna obserwacja, jaką przekazuje nam Beckett na temat języka? Czy nie jest nią doświadczenie afazji?

Kiedy Becketta zaczyna zawodzić język w swojej przytłaczającej nieobecności, kieruje on uwagę na oko i spojrzenie:

obłąd już samo to wszystko —
co dane —

¹⁰ S. BECKETT: *The Collected Poems...*, s. 474.

obłąd to wszystko co dane —
co się widzi —
obłąd to wszystko co się widzi —
to —
no właśnie co —¹¹

I znów uderzające wydaje się skojarzenie z testamentem, a raczej z jego etymologicznymi podwalinami. *Testamentum* to także *testari* i *testis*; *testis* zawiera zaś w sobie *tris*. Jak się okazuje, stawką zawsze był trzeci: ten, który łączy „ja” z „nie ja”, oddając część „mnie”. Będąc na zewnątrz sytuacji, staje się jej *świadkiem*, ale jednocześnie prawnie o niej *świadczy*, nie *doświadczając* jej. Gdy *świadczanie* — mowa — nie jest już możliwe i staje się skazane na porażkę bardziej niż kiedykolwiek, należy powrócić do niemego bycia *świadkiem*, do wzroku.

U Becketta spojrzenie nigdy jednak nie przekracza języka. Zawsze jest nostalgicznym wyrazem jego prymatu i ku niemu się kieruje. Obłądne jest „wszystko to co się widzi”. Widziane obrazy stają się bezkształtne. Jak u afatyka: mimo nieistnienia mowy obrazy są uproszczone przez myśli zakorzenione w języku. Wydaje się, że chociaż obraz jest konstruowany na siatkówce — a zatem we „wnętrzu” — to oko nadal ukierunkowuje uniwersum Beckettowskie na to, co „zewnątrzne”. Czyste doświadczenie postrzegania zostaje zmarginalizowane przez język. Narzuca on nie tylko interpretację wszystkiego „co się widzi”, lecz także selekcję tego, co się faktycznie zauważa, odrzucając całą widzianą resztę.

Wątek ten, zresztą, zostaje rozwinięty w całkowicie niemym, nie licząc wymownego „Shh”, *Filmie*. W sekwencji inicjalnej przeraźliwie wpatrujące się w widza otwarte oko staje się jawną krytyką *Psa andaluzyjskiego*. Nie jest już tak, że należy „przeciąć” dotychczasowe postrzeganie na rzecz surrealistycznego języka podświadomości i skojarzeń. Zarówno „przecięty”, jak i „przecinający” język należą do tej samej sfery narracji (i kontrnarracji). Potrzebne jest nowe, zupełnie niejęzykowe „oko” czy też, mówiąc językiem Slavoj Żiżka, „trzecia pigułka”¹². Jak się jednak później okaże, u Becketta owo doświadczenie *realności* jest nieosiągalne. Nie ma ucieczki przed byciem obserwowanym, postrzegającym i interpretowanym. Usunięcie załączającego języka zdaje bohaterów na wyłączną łaskę jeszcze bardziej łapczywego oka. Jak przekonuje się bezimienny protagonista utworu, nie da się usunąć wszystkich instancji kształtujących percepcję wzrokową.

¹¹ S. BECKETT: *no właśnie co*. W: IDEM: *no właśnie co...*, s. 407.

¹² Chodzi tutaj o scenę ze *Z-bocznej historii kina*, w której Slavoj Žižek odrzuca wybór między pigułkami proponowanymi przez Morfeusza w *Matrixie*, twierdząc, że oferują one dokładnie to samo — symboliczny konstrukt, i domaga się trzeciej pigułki jako autentycznego odkrycia *realnego*.

Wyganieanie zwierząt z pokoju, zasłanianie akwarium, niszczenie obrazu boga nie rozwiązują sytuacji, gdyż oparcie krzesła zaczyna przypominać wpatrujące się oczy. Zresztą nawet gdyby udało się usunąć wszystkie możliwe źródła postrzegania, ostatecznie i nieuchronnie wpada się w pułapkę samopostrzegania, tutaj jeszcze uwydatnioną przez użycie kamery¹³. To nieznosny prymat tego medium ukazuje siłę zewnętrznych i niezamierzonych kontekstualizacji zarówno dzieła, jak i percepcji. Wydaje się, że to, między innymi, ma na myśli Beckett, mówiąc, iż „przegrana jest światem artysty”¹⁴. Dzieło zawsze mówi, w dodatku mówi coś zupełnie innego, niż powinno, nawet — a może zwłaszcza wtedy — gdy stara się w ogóle nie mówić.

Afatyczny świat postrzegania staje się królestwem braku i tęsknoty. Nie ma już językowego postrzegania, „wszystko co się widzi” jest rozmazane. Obiekty domagają się nazywania, to jest języka, który spowoduje ich ponowną utratę i umieści w przestrzeni „(o)blędu”. Chaos ujawnia się w nieuchronnym dystansie, ponieważ „to co się widzi” oczekuje uwikłania w język. Językowa abstrakcja zaś pożąda wyobrażenia w szaleńczym pościgu nieobecności z niewystarczalnością.

Jeżeli jednak znów skierujemy się w stronę stale powracającego w *no właśnie co* oblędu, nie możemy uznać jego bezapelacyjności. Nie jest on dominującym doświadczeniem, ale raczej pewną intuicją, jeśli nie personifikacją autentycznego lęku. Warto przypomnieć, że spojrzenie, język i właśnie szaleństwo interesująco wiążą się w spójną całość w refleksji Emila Ciorana:

Przecucie oblędu komplikuje się skutkiem strachu przed chwilami jasności, otrzeźwienia, odnalezienia się, gdy intuicyjne uchwycenie katastrofy mogłoby zadać nam taką mękę, że wtrąciłoby nas w jeszcze większe szaleństwo. Nie ma zbawienia przez oblęd, gdyż nie ma człowieka, który, mając przecucie oblędu, nie lękałby się możliwych w tym stanie momentów jasności umysłu. Pragnąłbyś chaosu, ale boisz się przeblysków jego światła [podkr. — E.C.]¹⁵.

¹³ Zob. S. BECKETT: *Film*. W: IDEM: *Dzieła dramatyczne*. Wyb., przeł., opatrzył wstępem oraz komentarzami A. LIBERA. Warszawa 1988, s. 548. W *Filmie* perspektywa protagonisty jest rozbita na „O” (obiekt) i „E” (czy też w polskim przekładzie „K”) (oko). Rozróżnienie to jest o tyle ciekawe, że perspektywa E(K) nakłada się na pole widzenia kamery, a zatem, z punktu widzenia psychoanalizy, przenosi na niego perspektywę widza z całym jej kontekstem. Zob. L. MULVEY: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. W: *The Norton Anthology of Theory & Criticism*. Red. V.B. LEITCH. London—New York 2010, s. 2089.

¹⁴ S. BECKETT: *Three Dialogues*. W: IDEM: *The Grove Centenary Edition*, Vol. 4. Ed. by P. AUSTER. New York 2006, s. 563. Cyt. za: J. MOMRO: *Literatura świadomości...*, s. 9.

¹⁵ E. CIORAN: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2007, s. 39.

Nikt nie odnajduje absolutu na zewnątrz, tylko wewnątrz, w sobie. Otóż ekstaza, paroksyzm wewnętrzności, ukazuje jedynie błyski i cienie w naszej duszy. [...] Stany ekstatyczne osiągają taką esencjonalność, że wkraczają w najgłębsze strefy bytu, co wywołuje wrażenie oślepienia, metafizycznej halucynacji. Ekstaza chwytą jedynie czyste esencje, więc — jako takie — niematerialne. Ich niematerialność wywołuje oszołomienia i rodzi obsesje, od których można uciec, jedynie przekształcając je w zasady metafizyczne¹⁸.

U Ciorana metaforyka światła pozostaje w porządku *ratio*, lecz — jednocześnie — „rozsądne” są u niego doświadczenia, a nie wiążące je narracje czy też „metafizyczne systemy”, pozwalające je unieść. Co więcej, wydaje się, że cierpienie, jakie niosą z sobą jasność i chaos, nie dokonuje się w ich trwaniu, które zostanie wyparte, ale w tęsknocie za autentyczną i niewypowiadalną ekstazą. Owa ekstatyczność natomiast ukazuje pewne podobieństwa do *realnej* ciszy czy Deleuziańskiego „wyczerpywania języka”.

Istotnie, afazja domagała się symbolizacji pod postacią wiersza, choć była ona wyłącznie zjawiskiem biologicznym. Jej figuratywna interpretacja w postaci *no właśnie co* oczekuje jednak swojego statusu metafizycznego i uniwersalnego. Chaos i bezsens otaczającego świata czy rozczarowanie nim samym, mimo że często przywoływane, nie wydają się sednem twórczości Samuela Becketta¹⁹. Jak sam podkreślał, główną materią jego twórczości jest niewiedza i niepewność, i właściwie tylko tych dwóch rzeczy jest pewien²⁰. Na drugim biegunie sytuuje się natomiast nieunikniona potrzeba ich uobecniania²¹. Jeżeli ekstatyczność jest otwarciem na czyste doświadczenie i całkowitym zatraceniem się w nim samym, co jest wyraźnie widoczne we wszelkich przejawach mistycyzmu, to również wiersz, aby się uobecnąć, powinien skupić się na sobie samym. Musi nie tyle mówić o poznaniu, ile być poznaniem, doświadczeniem, blaskiem, a następnie brutalnie wtargnąć w byt i stać się jego integralną częścią.

¹⁸ E. CIORAN: *Na szczytach rozpacz...*, s. 164–165 [podk. — M.K].

¹⁹ Odwołuję się tutaj do rozmowy Samuela Becketta z Tomem Driverem („Columbia University Forum”, lato 1961). Jej fragment został umieszczony w opracowaniu Marka Kędzierskiego zamieszczonym w książce: J. BŁOŃSKI, M. KĘDZIERSKI: *Samuel Beckett*. Warszawa 1982, s. 113.

²⁰ Odwołuję się tutaj do wywiadu, który z Samuelem Beckettem przeprowadził Israel Shenker („New York Times”, 5.05.1956). Jego fragment został umieszczony w opracowaniu M. Kędzierskiego zamieszczonym w książce: J. BŁOŃSKI, M. KĘDZIERSKI: *Samuel Beckett...*, s. 112.

²¹ A. LIBERA: *Godot i jego cień*. Kraków 2013, s. 82–83.

Meliczność rozczarowania

Jak jednak można tego dokonać? Jak uciszyć wszystkie wpływy i otworzyć się na czyste doświadczenie? Nie powinno nas dziwić, że zamiłowanie Samuela Becketta do apofatycznych narracji każe odszukać „ciszę” w „dźwięku”. Po „wyczerpaniu” języka, ale też postrzegania, w swoich późnych tekstach zaczyna on poszukiwać uobecniania właśnie w dźwiękach, często wiążąc je w bardzo solipsystyczne ramy. W *Roundelay* to, co nie brzmi, nie istnieje, a w *Dzyń* tytułowa onomatopeja staje się jedynym przebłyskiem bycia poprzez rozsadzanie logicznej struktury tekstu.

Apogeum myślenia o dźwięku dokonuje się w *Oddechu*, jednej z najbardziej prowokacyjnych sztuk Becketta. Odgłos z głośników przypomina krzyk noworodka. Wraz z dźwiękiem wdechu rozjaśnia się scena pełna śmieci, by z wydechem stopniowo pogrążyć się w mroku, w którym nastąpi ponowne odtworzenie nagrania. Czy słyszany dźwięk jest rzeczywiście tym, czym się wydaje? Jego powtórzenie zaprzecza takiej interpretacji. Jest on raczej dźwiękiem ekstatycznym, nieznosnym i traumatycznym, który domaga się symbolizacji i ulokowania w poznawalnym doświadczeniu. Gdy hipotetyczne narodziny zostają już uproszczone i skolonizowane przez język, oddalone, a przez to znośne w swej nieobecności, ukazuje się to, co pozostało — sęka zło, resztek i odpadków. Uwaga zostaje jednak zwrócona na dawno umilkły, lecz wciąż rezonujący dźwięk, którego bycia, choćby tymczasowego, nie można zanegować.

Powróćmy zatem do *no właśnie co*. Jak owo uobecnienie dźwięku, bez mówienia o nim wprost, jest w ogóle możliwe? Okazuje się, że właśnie to milczenie nie tylko odróżnia wiersz Becketta od wcześniej wspomnianych tekstów, lecz także stanowi o jego sile. Wiersz pozwala całkowicie zatracić się w doświadczeniu i na nie otworzyć. Mimo obłądu perseweracji, w całej swej chaotyczności i płynności, jest tekstem niebywale melicznym, systematycznym i uporządkowanym. Powtórzenia oznaczające porażkę i brak adekwatnych słów zaczynają nabierać sensu w swojej regularności. Jest to o tyle istotne, że, jak pisze Nancy, odwołując się do Philippe’a Lacoue-Labarthe’a, rytm poprzez rozbitcie afektu na pewną muzyczność i zupełnie niemuzyczny zapis w istocie otwiera odbiorcę na pytanie, czy w *mimesis* samego dźwięku nie zawiera się ów afekt²². Byłoby to tym bardziej zasadne, że, jak dodaje później, na samą emisję dźwięku ciało zaczyna drżeć, usta zaś się otwierają²³. U Nancy’ego stawką stają się — nierozkładalne na żadne inne kategorie — dźwięczność oraz jej donośność, jako miejsca, w których zawarty

²² J.-L. NANCY: *Listening*. Transl. by C. MANDELL. New York 2007, s. 37–38.

²³ *Ibidem*, s. 38.

jest najczystszy dźwięk czy też sens, ale i z których wyrastają wszystkie inne terminy, takie jak ton czy intensywność²⁴. Innymi słowy, w swojej teorii Nancy prowadzi nas do takiego doświadczenia dźwięku, który opierając się dalszej dekonstrukcji, sam w sobie staje się rezonansem, a zatem dźwiękiem skierowanym wyłącznie ku sobie samemu.

Owo poszerzenie kontekstu właśnie o najbardziej podstawowe doświadczenia brzmienia nabiera wagi, jeśli zderzymy je z propozycją Jakuba Momry, by *no właśnie co* odczytywać jako *carmen figuratum*, po odwróceniu wiersza o dziewięćdziesiąt stopni²⁵. Co jednak miałby on przedstawiać? W takiej interpretacji *no właśnie co* staje się obrazem widma dźwięku, znany dzięki sonografom, wynalezionym już w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Zasadność zaś takiego, *notabene* kontrowersyjnego, poglądu wydaje się potwierdzać nie tylko zamiłowanie do kaligramów Apollinaire'a, które Beckett w młodości tłumaczył²⁶, lecz także jego wielka fascynacja technologią, użyteczną w przedstawianiu udręki postaci skazanych na rozbić podmiotowości²⁷. W tym wypadku *no właśnie co* staje się zapisem dźwięku, który nigdy nie może zostać odczytany ze względu na swoje odseparowanie od właściwego medium. Z drugiej strony nie jest on czystą kodyfikacją, nie zawiera się w żadnym języku, tym bardziej w normatywizującym zapisie nutowym, a jedynie w wizualnej reprezentacji. By ją uzyskać, należy odwrócić stronę w taki sposób, aby zapisane słowa same straciły na wyrazistości i czytelności.

Otrzymujemy zatem niemy i nieodtworzalny dźwięk zamknięty między wersami *no właśnie co*. Jak zauważa Nancy, paradoks wiersza jako niemej muzyki zawiera się w samym rozróżnieniu etymologicznym²⁸. Mimo to nie możemy postrzegać *no właśnie co* jako harmonicznego dźwięku. Myślniki — czy też „łączniki” — pomiędzy wersami są tak naprawdę „rozłącznikami”²⁹. Oferując iluzję jedności, w rzeczywistości są znakami poćwiartowania tekstu. Wiersz staje się tekstem okaleczonym, którego tożsamość ulega szumowi oddzielnych głosów. Zmuszone do jednoczesnego rezonowania wewnątrz milczącego instrumentu kaligramu, przekraczają jego językową estetykę. Szum zmienia się w spektakl trwania i zanikania, powoływania do istnienia i znikania w próżni.

²⁴ Ibidem, s. 40.

²⁵ J. Momro: *Literatura świadomości...*, s. 495.

²⁶ To powiązanie wskazuje zresztą J. Momro: *Literatura świadomości...*, s. 495.

²⁷ Zob. F. SABATINI: *Ulrika Maude: Beckett, Technology and the Body*. <http://www.bsls.ac.uk/reviews/modern-and-contemporary/ulrika-maude-beckett-technology-and-the-body-2> [dostęp: 17.07.2013].

²⁸ J.-L. NANCY: *Listening...*, s. 23–24.

²⁹ Zob. S. BECKETT: *The Collected Poems...*, s. 474. Jak wskazują Lawlor i Pilling, Beckett nazywał łączniki z francuskiego: „traits d'union”, a te znajdujące się na końcu każdego wersu: „traits de désunion”, a zatem „rozłącznikami”.

Ale to właśnie dzięki temu głosy stają się muzyką. Istnieją jako perspektywa hipotetycznych spotkań kolejnych tonów i ich niekończącej się gonitwy. Tylko poprzez swoje umiejscowienie poza wszelkim czasem — jak pisze Nancy — muzyka może zaistnieć, stając się wiecznie obecnym oczekiwaniem na obecność, którą logika dźwięku, jego trwanie i przekształcanie, musi przynieść. Samo myślenie o najprostszej melodii zmusza do odszukania jej w pewnej sekwencji, także tej zmieniających się historycznie gatunków i ich wpływów. Nie sposób przywołać pojedynczego tonu bez jego umiejscowienia w ciągu innych, poprzedzających i następujących, które intuicyjnie wybrzmiewają w wyobraźni. Dzięki temu samo brzmienie staje się „wieczną obietnicą” kolejnych tonów³⁰.

Chaotyczność i rozłąka głosów składających się na Beckettowską kaksfonię oraz ich ustępowanie miejsca kolejnym nadchodzącym uświadamiają wagę „obecności”. Jak wierzy Nancy, wszystko, co obecne, obecne jest tylko przez chwilę, gdyż następnie musi przestać istnieć³¹. Każde brzmienie jest tak naprawdę echem, które stale potwierdza to przekonanie.

no właśnie co jest echem nieznosnie powracającym, na jednej płaszczyźnie poprzez samą rozkwitającą strukturę tekstu, na drugiej — poprzez własny kaligram. To jego forma jest dalekim wybrzmiewaniem dźwięku, którego nie można już odtworzyć czy sprowadzić do tonalnych kategorii, lecz równocześnie nie można pozbawić go jego głęboko zaszyfrowanego brzmienia.

Tekst wyrastający z doświadczenia afazji sam jest w istocie wierszem-afatykiem. Afatyk nie dąży do mówienia, lecz do przemówienia, czyli przekroczenia bariery milczenia, otwarcia i wyzwolenia głęboko ukrytego tonu. Jego podmiotowość zostaje sprowadzona do instrumentu muzycznego — którego przykładu używa zresztą sam Nancy — jako ciała otwierającego się przede wszystkim na sens, poza wszelką sygnifikacją³². Potencjał wybrzmienia jako perspektywa spotkania z możliwościami samego siebie staje się autentycznym przeżywaniem wielowymiarowego doświadczenia, którego stawka rozgrywa się między doznawaniem a intuicyjnym przeczuwaniem, aktem a jego ciągłą rewizją, brzmieniem, które wypełniając podmiot, w swej gonitwie dociera do jego najgłębszych zakamarków i pozwala ostatecznie poczuć „wnętrze”³³.

³⁰ J.-L. NANCY: *Listening...*, s. 66.

³¹ J.-L. NANCY: *The Birth to Presence*. Transl. by B. HOLMES and others. Stanford, California 1993, s. 4–5.

³² J.-L. NANCY: *Listening...*, s. 31.

³³ Ibidem.

We wnętrzu ciała

Podczas gdy wzrok i mowa u Becketta odnosiły się do poznania jako aporii, w dystansie i „zewnątrzu”, to brzmienie ostatecznie kieruje podmiot ku doświadczeniu „wewnętrznemu”. Pierwsze zmysły odsyłały postaci Beckettowskie do grona afatyków, podmiotów niezdolnych do wypowiedzania samych siebie. Radykalne przejście od afazji figuratywnej do biologicznej zmusza jednak do ponownego przemyślenia tej pozycji jako impasu. *no właśnie co to wiersz-afatyk*, ale taki, który nieustrudzenie walczy o własne wybrzmienie w świecie.

Jednocześnie sama myśl o wybrzmieniu zderza się z niemożnością uchwycenia go w słowach. Niewyraźność kieruje dźwięk na niego samego i na samo doświadczenie. Biologiczne podłoże choroby każe zwrócić się ku ciału traktowanemu zarówno jako instrument muzyczny jak i potrzeba uobecnienia, wybrzmienia. Wyczerpanie ciała, jego doświadczenie — w całej wieloznaczności tego słowa — otwiera przestrzeń jego nieuchronnego zaistnienia.

no właśnie co staje się właściwie ostatnim „słowem” Samuela Becketta. W swojej głębokiej strukturze dotyka ono doświadczenia pozajęzykowej ciszy, nie pozwalając oznaczyć własnej ulotności. Z drugiej strony to właśnie w owej ulotności objawia się jego absolutna obecność w wiecznej obietnicy powrotu i w jego oczekiwaniu. Wiersz zwraca się ku samemu sobie, jako czystemu rezonansowi czy też niepodważalnemu istnieniu, by w intuicyjnej pogoni szumów zaburzających werbalną rzeczywistość odnaleźć autentyczną ekstazę niekończącego się odczuwania „bycia tutaj”, ale i „bycia wewnątrz ciała”.

Jak się okazuje, rację miał Tadeusz Różewicz, chyba jeden z najwrażliwszych czytelników Samuela Becketta, celnie go pointując:

na początku było słowo
a na końcu ciało³⁴.

³⁴ T. RÓŻEWICZ: *Miłość do popiołów*. W: IDEM: *Poezja*. T. 3. Wrocław 2006, s. 209. Wiersz pochodzi z tomu *Na powierzchni poematu i w środku*.

Michał Kisiel

**“In the Beginning There Was the Word and in the End There Was Flesh”:
Samuel Beckett’s “What Is the Word” as the Desire of Re-Presentatio**

Summary

The evolution of Samuel Beckett’s style incessantly strives towards experiencing silence, which defies any form of symbolization. This goal’s paradox reveals itself towards the end of the Irish writer’s life, when he is forced to face both his own, short-term aphasia, as well as the entirely irreversible one that affected his close friend. In the light of these two contexts, the author attempts to read Samuel Beckett’s final poem, entitled “what is the word”. In his reading, he references to the contemporary philosophy (Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, and Emil Cioran, among others) and the Polish criticism on Beckett (Antoni Libera and Jakub Momro, among others), and proposes a reading aimed at the senses of sight and hearing. The stake of such an order is an attempt to reach such forms of subjectivity, which would open the text up for itself: the non-linguistic sense in its purest form.